

日本对巴黎的幻想是由来已久的，从浮世绘与印象派的维系开始，日本成为欧洲艺术家的志趣所在，而优雅精致的法国生活也成为了日本人满怀浪漫的期待与遐想。上个世纪八十年代，旅法日本心理学家 Hiroaki Ota 发现了一种罕见的病症——“巴黎综合征 (Paris syndrome)”。病因是日本旅游者在巴黎发现真实的巴黎和他们了解的想象的差异巨大进而引发的一种心理疾病，浪漫的巴黎之旅被现实狠狠击碎。

但今天我们“不用去纽约巴黎，生活同样国际化”。这种中产阶级的、国际化的、现代化的浪漫想象，可以在“绿屏照相馆”中轻易实现：消费者可以选择上万种风格各异的背景图像，从各地名胜到明星写真，从卡通背景到高端小区的 3D 制图。

或者你可以走出自己的巴洛克式小区，在本地的欧式风情街找到凯旋门。也可以出一次远门，在河北的“普罗旺斯薰衣草园”来次野餐，这都会让你感觉从未如此贴近世界。

无论是“绿屏照相馆”中的虚拟背景，还是城市中的现实场景——这两类“人为构建的现实” (constructed realities)，是杨圆圆最新作品《浪漫之旅 (Blue window, two roses)》的重要基点。这件入围了今年新锐摄影奖的作品由一系列摄影与摄影装置、少量文字与一个观众可以切身体验的“绿屏照相馆”构成。

New Talents: 先恭喜你入围今年的新锐摄影奖，能否先简单介绍下今年投稿的《浪漫之旅》这件作品？

杨圆圆：《浪漫之旅》由一系列摄影与摄影装置、少量文字与一个观众可以切身体验的“绿屏照相馆”构成。在西宁某批发市场中遇到的一家“特效摄影”商铺，导致我开始对这类“绿屏照相馆”产生兴趣。这是过去十余年在中国涌现出的一种新型创业模式。如今，这类特殊的“照相馆”在二三线城市依然可见，它们通常坐落于景区附近、新建的购物中心或是超市门口。一块绿色的背景布与一台装有内置镜头的机器构成商铺的主体。拍照机器的供应商效仿彼此的经营模式，在那些名为“全球特效摄影领导者”或其他类似名称的画册中，消费者可以选择上万种风格各异的背景图像：从各地名胜到明星写真，从卡通背景到到高端小区的 3D 制图。人们满心欢喜地站在绿幕前，面对着荧幕上虚拟的理想之地，获得一张“到此一游”的照片。

其中，国际知名景区与一切具有“欧式风情”的画面是最受欢迎的背景选择。而伴随着过去十余年里的经济发展与国际化大潮，同类景观在现实生活中亦变得普遍，它们与“绿幕照相馆”诞生在相似的历史阶段。如今，一切边界变得越来越模糊：现实与虚拟之间的差异，以及我们与全世界的距离。城市景观也变得愈发趋同：当打开手机地图，我们可以在同一城市找到近百个包含“罗马”或“巴黎”的地点条目，且它们的数量仍然在高速增长；我们可以在同一城市遇到各种版本凯旋门的变体；我们在荒僻的村镇建造金字塔群，在购物中心的下沉广场搭建埃及法老雕像，在郊外按原比例复制蒙特利尔的一个小镇；我们怀揣着无限雄心与冒险精神，奔赴一个想象中的国际化发达世界。

无论是“绿屏照相馆”中的虚拟背景，还是城市中的现实场景——这两类“人为构建的现实” (constructed realities) 均映照出来自不同背景的人在当下所普遍向往的一种理想生活，它们华美而虚幻，在巨大的气泡中闪着金光。

New Talents: 这些照片的背景是这些人自己选择的吗？还是你给他们的背景进行了重新编排？

杨圆圆：作品中的背景图像素材包含两类，大约一半是在西宁的“绿屏照相馆”中的顾客所选择的背景，另一半则是我在过去几年里在中国各地拍摄的现实场景，这些场景大到高速路旁的国际酒庄、别墅区、烂尾工程，小到购物中心中的服装广告、咖啡厅的角落或小区楼盘样板间间的窗口等等。在现实拍摄的场景中，有时人物本身就处于场景之中，有时则是被我后期加上去的。在照相馆中，人背后的绿色背景会被荧幕上的虚拟现实替换。而在作品中，我将二者的关系进行了对调。主角变得可以替换，而真实与虚拟的场景变得难以区分。

两类图像被混在一起，我根据不同的场景的特征将它们划分类别，并呈现出形式不同的作品。比如，《奇迹时刻的留影》以广告板的形式呈现，背景图像是两大奇迹景点——埃及法老雕像与比萨斜塔。前者拍摄于现实场景中，搭建山寨法老雕像的几名工人成为了画面中的“模特”；后者则是拍摄者选择的背景，以拍旅行纪念照的姿势“撑住”看似摇摇欲坠的斜塔。两个画面中的人看似都在为建筑“助力”，看似相似却又有着截然不同属性的场景，甚至充满差异与矛盾，我认为它们被放置为一组是契合的。

而《住时尚古堡，做都市主人》系列则主要由形形色色的城堡图像构成；《理想生活》中的图像主要为各类居室环境；而《文成城堡中的亚当与他的 52 位客人》的背景图像是一个装修极为奢华的欧式建筑，这是在西宁照相馆中被选择最多次的图像，在 2 天的时间内，共有 52 个人选择了这个背景。

New Talents: 你自己小时候有过“绿幕照相馆”的体验经历吗？可能是被家人带去拍，也可能是被同学拉去拍？如果有，当时是什么感觉？

杨圆圆：小时候我去过在海洋馆和北京某个电影院里的“绿幕照相馆”，选择过海底生物与动画场景作为背景，当时很兴奋呀。后来在西宁再次看到这样的照相设备，小孩子们写在脸上的兴奋和我当时是一样的。我至今依然觉得“绿幕照相馆”的本质是浪漫的——通过这种方式靠近那些不可触及的遥远事物，并留下“到此一游”的合影。只是，在批发市场门口的“绿幕照相馆”里，人们“不可触及的愿景”又是如此现实——它欧式、国际化、高级、中产、都市。面对人们拍照时的欢乐，必定也会有相应的无奈感与反思。

提到浪漫一词，《浪漫之旅》这个名字其实来自照相馆中一对母子选择的照片背景，是水墨风格的欧式蓝色窗户，旁边画了两朵玫瑰，图上搭配的英文是“浪漫之旅，Blue Window, Two Roses”。

New Talents: 有没有真实建筑和山寨建筑你都去过的地方？PDF 里有你在凯旋门的绿幕照片，你自己是去过真假凯旋门吗？

杨圆圆：去过，但也并未留下太多深刻的印象。假的也去过，可能印象反而更深刻一些。有些时候，我会觉得处在这种成为消费景观式的旅游景点中、在充满拍纪念照的游客中间的体验并不会让我离这个建筑更近，反而是更远。

New Talents: 关于这件作品的呈现，会有一个跟观展人群互动的关系，这种社会性的互动并让观展人群成为作品一部分的方式会让人想到“关系美学”。你觉得发生在美术馆里的绿幕拍照与美术馆之外的绿幕拍照的不同点在哪里？或者说你如何理解拍照这件事发生在展览空间？

杨圆圆：白盒子式的展览空间排除了作品外的噪音，通常会起到“强调”的作用。比如你在街上看到一摞木板和在展厅中央看到肯定是两种不同的体验。在展厅里看到一摞木板后，你或许会想起曾经在街上看过的一摞木板。而在未来的日子里，再在街上看到一摞木板时，也许会回想起在展厅里的经验，从而引发一些思考。把这种在城市中依然可见的照相机放在展厅中，是差不多同样的道理。

另一方面，由于整个项目的出发点即来源于这种特殊的“照相馆”，将它放在展场中可以让观众的体验更完整，包括翻阅这种摄影机器自带的包含 30000 种图像的背景手册。与此同时，在我作品中那些被混淆的现实与虚幻背景之间的差异，或许也能被更真切地体会。

New Talents: 《浪漫之旅》就目前所设想的展览方式来看是异常轻松的，之前的《在视线交错之处》进入并不简单，可能需要读完整部小说才能完全理解到摄影作品，是之前的作品在进入上相对的不友好，让你选择这种方式吗？还是有别的想法？

杨圆圆：《在视线交错之处》的确是一件相对复杂的作品，但我并不认为观众在进入作品时会有任何程度的“不友好”，在编辑项目构成与展览的设计上，它是一个有多重进入方式的作品：在做展览的时候，我把场地想象成了一个空间之书。观众如果只在展场匆匆走过，仿佛翻阅书的目录，依然能对项目有一个笼统的了解；如果他被某一个细节触动，想了解更多，也能继续看；而对于有耐心看全部内容的观众而言，获得的又会是另一种体验。

不过，两个项目确实是有区别的。如果试图去总结自己，我想我在面对不同项目时，会呈现出两种不同的工作方式，一种是“作家式”的，而另一种则更是“摄影师”式的。比如《在视线交错之处》和《在克拉科夫的十日》都是“作家式”的创作，它们都涉及到叙事与缜密的编辑工作。而《几近抵达，几近具体，重庆》或《浪漫之旅》则更像是我“摄影师”式的创作。

《在视线交错之处》的“上篇”中，我设定了一个名叫 Y 的摄影师角色，很明显，这个生于 1989 年的中国摄影师是我本人的化身。而另一个角色作家 R 或许从某种程度上代表了我的另一种工作状态吧。

本文最初发表于色影无忌，2017 年 1 月 2 日